

Sammlung Göschen

Sarmonielehre

Von

Prof. Stephan Krehl

Ш

Die Modulation

MT 50 K92 1921 v.3 c.1 MUSIC



811

Sammlung Göschen

Unfer heutiges Bissen in furzen, flaren, allgemeinverständlichen Einzeldarstellungen

Balter de Grunter & Co.
vormals S. 3. Göschen'sche Berlagshandiung / 3. Guttentag, Berlagsbuchhandlung / Georg Reimer / Rarl 3. Arlbner / Beit & Comp.

23. 10

Berlin

Zwed und Ziel der "Sammlung Göschen" ist, in Einzeldarstellungen eine klare, leicht verständliche und übersichtliche Einführung in sämtliche Gebiete der Wissenschaft und Technit zu geben; in engem Rahmen, auf streng wissenschaftlicher Grundlage und unter Berücksichtigung des neuesten Standes der Forschung bearbeitet, soll sedes Bändchen zuverlässige Belehrung dieten. Zedes einzelne Gebiet ist in sich geschlossen dargestellt, aber dennoch stehen alle Bändchen in innerem Zusammenhange miteinander, so daß das Ganze, wenn es vollendet vorliegt, eine einheitliche, spstematische Darstellung unseres gesamten Wissens dilben dürfte.

Au dführliche Bergeichniffe ber bieber erschienenen Banbe umsonst und postfrei

Outline R. Pletties 90

Bibliothek zur Musik

aus ber Sammlung Göfchen

Allgemeine Musiklehre von Prof. Stephan Krehl Rr. 220
Musikalifche Akufilk von Prof. Dr. Karl L. Schäfer. Mit 36 Fig. Nr. 21
Sarmonielehre von A. Halm. Mit vielen Notenbeilagen Nr. 120
harmonielehre von Prof. Stephan Krehl.
L Borbereitung. Darfteslung und Berbindung ber fonfo-
nierenden Hauptatforde der Tonart Rr. 809
II. Darftellung und Berbindung der diffonierenden Afforde. Ar. 810
III. Die Modulation
Musikalische Formenlehre (Kompositionslehre) von Professor Stephan Krehl. Mit vielen Notenbeispielen. 2 Bande. Nr. 149, 150
Rontrapuntt. Die Lehre von der felbftandigen Stimmführung
von Prof. Stephan Krehl
Juge. Erläuterung und Unleitung gur Komposition berfelben
von Prof. Siephan Krehl
Inftrumentenlehre von Musitdireftor Prof. Frang Magerhoff.
L Test. IL Notenbeispiele
Musikafihetik von Dr. R. Grunsty
Geschichte der alten und mittelalterlichen Mufit von Dr.
M. Möhler. Mit gahlreichen Figuren und Mufitbeilagen.
2 Bände
Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts von Dr. Karl Grunsky. Ar. 239
Mufitgeschichte des 18. Jahrhunderts von Dr. Rarl Grunsfy.
2 Bande
Musikgeschichte seit Beginn des 19. Jahrhunderts von Dr.
K. Grundfy. 2 Bande Rr. 164, 165
Technit der deutschen Gesangstunft von Osfar Noë und Dr.
Hans Joachim Moser

Beitere Banbe find in Borbereitung

Walter de Grunter & Co.

Berlin W 10 und Leipzig

In unferm Berlage find ferner ericienen:

Beispiele und Aufgaben zum Kontrapunkt

Bufammengeftellt bon

Gtephan Krehl

4. Aufl. 1926. 40. M. 3.-

Theorie der Tonkunst und Kompositionslehre

von Stephan Rrehl

I. Teil:

Allgemeine Musiflehre

8º. 1920. M. 2 .- , geb. M. 3 .-

II. Teil:

Harmonielehre (Tonalitätslehre)

8º. 1922. M. 2.50, geb. M. 3.50

Sammlung Göschen

Harmonielehre

Bon

Professor Stephan Krehl

in Leipzig

Ш

Die Modulation

Presented to the

LIBRARY of the



UNIVERSITY OF TORONTO

from the

ARTHUR PLETTNER

ISA McILWRAITH

Berlin und Leipzig COLLECTION

Vereinigung wissenschaftlicher Verleger Balter be Grupter & Co.

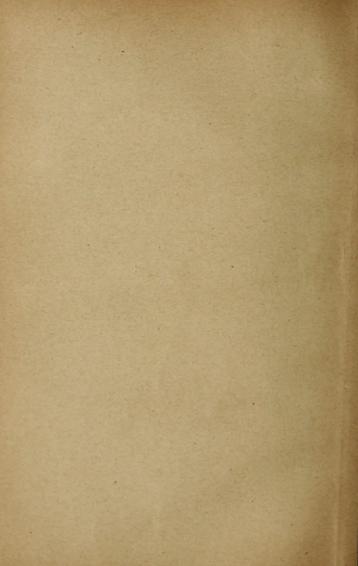
bormals G.J. Göfchen'sche Berlagshandlung — J. Suttentag, Berlagsbuchhandlung — Georg Reimer — Karl J. Trübner — Beit & Comp.



Alle Rechte, insbesondere das übersetzungsrecht, von der Verlagshandlung vorbehalten.

Inhalt.

and well. Sie widdlington.	seite
1. Rapitel. Modulation durch Konsonanzen.	bette
§ 31. Die Beziehung der Haupttöne der Afforde zuseinander	5
§ 32. Die Umdentung des Oberklanges § 33. Die Umdeutung des Unterklanges	10
§ 33. Die Umdeutung des Unterklanges	17
§ 34. Ausführung der Modulationen in Sagbildung	20
2. Kapitel. Modulation durch Dissonanzen.	
§ 35. Modulation durch charatteristische Dissonanzen.	25
§ 36. Modulation durch Nebendissonangen	32
§ 37. Modulation durch "alterierte" Afforde	34
3. Kapitel. Modulation durch Sequenzen.	
§ 38. Tonale Scquenzen	39
§ 39. Modulierende Sequenzen	44
4. Rapitel. Modulation durch entferntere Bermandt-	
fchaften.	
§ 40. Modulation durch Verwandtschaften zweiten	
Grades	48
§ 41. Modulation durch Berwandtschaften dritten Grades	50
§ 42. Modulation durch entfernte Dissonanzen	51
Unhang. Melodien zum Harmonisieren	52
Aufgaben	53



III. Teil.

Die Modulation.

1. Rapitel.

Modulation durch Konfonangen.

§ 31. Die Beziehung der Saupttone der Afforde zueinander.

Unter Modulation wird der Übergang von einer Tonart, einem Tonspstem zum anderen verstanden. Tonart oder Tonspstem bedeutet eine Zusammenstellung von Atforden, welche mit einem Mittelpunkt, dem tonischen Dreiklang, verwandt sind, auf ihn bezogen werden. Modulation ist demnach gleichbedeutend mit Wechsel der Tonika. Die Feststellung einer Tonika kann auf zwei Urten erfolgen. Erstens wird einem Dreiklang in einer ausgeführten Kadenz die Bedeutung als Tonika bestätigt. Zweitens wird ein mehrmaliges Austreten eines Obers oder Unterklanges auf wirklichen Schwerpunkten den Akkord zur Tonika bestimmen.

Die Verwandtschaft von Dreiklängen beruht auf der Beziehung ihrer Haupttöne zueinander. Eine Modulation wird hergestellt, indem auf Grundlage der Haupttonsbeziehungen Aktorde ihre Bedeutung in den Tonarten umwechseln, umzudeuten sind. Zwei Arten dieser Umdeutung kommen vor: 1. die metharmonische, 2. die enharmonische. Im ersteren Falle ändert sich keine Tonhöhe; nur die Funktion des Klanges wird vertauscht. Im zweiten Falle ändern sich Funktion und Tonhöhe.

Beispiele mögen die beiden Arten erfäntern.

Metharmonische Umdeutung: Von C-Dur soll nach E-Dur moduliert werden. a e e ist in C-Dur: Tp, in E-Dur: °S. Die Modulation geschieht hier dadurch, daß a e e von Tp zu °S umgedeutet wird. Dabei ist vom Hauptton des Ausgangsklanges zum Hauptton des Zielklanges die Verbindung durch einen Terzschritt vermittelt.

Enharmonische Umdeutung: Um eine Modulation von F-Dur nach Fis-Dur zu veranlassen, kann der Des-Oberklang Verwendung sinden. Derselbe ist in F-Dur °Sp und, nach enharmonischer Verwechslung. zu Cis-Dur, D in Fis-Dur. Hier sind für die Verwandtschaft der Haupttöne ein Terzeund ein Quintschritt von Bedeutung. Un einer Stelle ist dabei eine enharmonische Vertauschung notwendig.

Die Umdeutung wird bei Metharmose durch: —, bei Enharmose durch: — zum Ausdruck gebracht.

Bisweilen ist es für den Anfänger nicht ganz leicht, sosort zu erkennen, welcher Aktord oder welche Aktorde bei einer in Frage stehenden Modulation zur Herstellung der Berbindung umgedeutet werden müssen und in welcher Art die Funktionen wechseln. Es empsiehlt sich daher die Abungen so anzustellen, daß zunächst nur die Beziehung des Haupttons von der Tonika der Ausgangstonart zum Hauptton der Tonika der Rieltonart erforscht wird.

Vier Arten der Tonbeziehungen oder Tonverwandtsichaften gibt es:

- 1. Die (reine) Quintverwandtschaft: e zu g, e zu f.
- 2. Die (große) Terzverwandtschaft: e zu e, e zu as.
- 3. Die Leittonverwandtschaft: c zu h, c zu des.
- 4. Die Verwandtschaft auf demselben Ton: c zu c. Auf Akkorde übertragen finden wir die erste Verwandtschaft zwischen Tonika und Dominanten der reinen Systeme, zwischen c und g⁺, c und ⁺f, c und g⁰, c und ⁰f. Die

zweite ift für die Parallelklänge charafteristisch: e und e, und as. Die dritte zeigt sich bei den Leittonklängen: c' 311 h, e 311 des. Die vierte ist stets in harmonischen Snitemen anzutreffen: d'zu oc, g zu gt.

Beispielsweise soll von A-Dur nach B-Moll moduliert werden, also ber Übergang von a zu f erfolgen. Die beiden Haupttone a und f find terzverwandt zueinander. Terzverwandte Afforde sind aber nicht a und f, sondern a und f. Um die Reihe der Vermittlungstlänge zu schließen, ist bei a wie bei f die Verwandtschaft auf demselben Ton zu berücksichtigen, so daß die Klangfolge im ganzen heißen muß: a-a-f-f. Mit enharmonischer Verwechslung kann die Beziehung noch auf eine andre Urt hergestellt werben. a ist terzverwandt zu eis, des terzverwandt zu f; eis ist enharmonisch des gleichzuseten. Die Klangverwandtschaften ordnen sich nun in nachstehender Weise an: Auf a folgt eis, auf eis folgt eis. cis ist des gleichzuseten. An des schließt jich f an. Stets ift nach ein und bemfelben Pringip gu versahren. Es werden die einfachen Tonbeziehungen bestimmt, dann die Rlangbeziehungen eingesett.

Noch einige Beispiele mogen zur Erläuterung dienen.

Überleitung von C-Moll nach A-Moll: g zu e. Zwischen g und e vermittelt der Ton h. g h ist große Terz, e h reine Quinte. Da die beiden Afforde, deren Haupttone Terzbeziehung aufweisen, g und h heißen, ist zunächst von g zu g überzugehen. Auf den Parallelklang h folgt dann der anintverwandte Afford e. Die Reihe der Afforde für

den Übergang lautet: g - g - h - e. Bei enharmonischer Verwechstung kann durch einen Leittonschritt eine Terze vermittlung eingestellt werden, as ist Leitton zu g und, enharmonisch zu gis vertauscht, Terz von e. Jeht ergibt sich die Folge: g - as = gis - gis - e - e.

Überseitung von As-Dur nach D-Dur: as -d. Die beiben Hauptione as und d werden durch einen Quintund einen Leittonschritt miteinander verbunden. as ist Leitton zu g, g Quinte von d. Und ebenso: as ist Quinte von es, es ist Leitton von d. Beide Arten führen zum Ziel. Die Klangfolge kann heißen: as -g-d-doder as -es-d-d. Auch bei enharmonischer Berwechslung des as zu gis ist durch Leittonschritt gis zu a und Quintschritt a zu d die Berbindung rasch gesunden. Für diesen Fall sautet die Klangfolge: as \cong gis -g as -g a.

Überleitung von H-Moll nach F-Dur: $\mathbf{fis} - \mathbf{f}$. Ein Leittonschritt und zwei Duintschritte sind zur Verbindung zwischen sis und \mathbf{f} erforderlich. In solchen Vermittlungen ist es ratsamer, den Leittonschritt zwischen den beiden Quintschritten auszusühren, also nicht $\mathbf{fis} - \mathbf{g} - \mathbf{c} - \mathbf{f}$, sondern $\mathbf{fis} - \mathbf{h} - \mathbf{c} - \mathbf{f}$ zu wählen. Die ersorderlichen Aktorde hierfür sind: $\mathbf{fis} - \mathbf{h} - \mathbf{c} - \mathbf{f}$. Enharmonisch vertauscht ist sigleich ges. ges steht zu \mathbf{f} im Leittonverhältnis. Seht sind als Aktorde zu nehmen: $\mathbf{fis} - \mathbf{fis} \cong \mathbf{ges} - \mathbf{f} - \mathbf{f}$.

Wenn es sich nun darum handelt, Modulationen dieser Art in Noten auszuführen, so gehe man anfangs lediglich davon aus, in fnappster Weise die Aktorde zu setzen. Ausgangs wie Zieltonart ist in kurzer Kadenz zu besestigen. Der oder die Verbindungsklänge brauchen nur einmal auszutreten. Das Hauptbestreben muß ja in erster Linie dar

auf abzielen, die Dreiklänge, welche die Berwandtichaft begründen, aufzustellen. Ift dieses erfte Ziel erreicht, dann erst denke man daran, in einer zweiten Ausarbeitung die Bwischenklänge durch Sonderkabenzierungen zu tonischen Dreiklängen zu erheben. Andeutungen, wie Ordnung durch jakmäßige Unlage in die Modulationen zu bringen ift, werden im § 34 gegeben. Dier begnüge man sich, furz die Klänge zu verzeichnen.

5n einer Modulation von C-Moll nach A-Moll sind gund h Vermittlungsatkorde. Die geschlossen Reihe ber

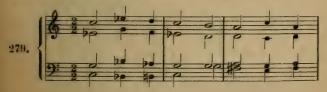
Afforde muß demnach heißen:

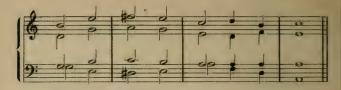
$$g - g - h - e$$

Diese Klänge werden nun zunächst in einem Beispiel untergebracht, wie wir es in Nr. 278 jehen.



Dann erst gelangt die Modulation in der Weise zur Ausführung, daß g wie h zu tonischen Klängen umgebildet werden. Ginen berartigen Borgang zeigt Dir. 279.





Unter den Aufgaben sinden sich noch einige Modulationsbeispiele dieser Art (Ar. 342 bis 346). Jeweils ist a eine Überleitung ohne Zwischenmodulation, während in b die zur Bermittlung notwendigen Alkorde durch Kadenzierungen zu tonischen Dreiklängen gestempelt werden. Beispiel 342 moduliert von Es-Dur nach A-Dur (es-b-a-a); 343 moduliert von H-Dur nach D-Dur (h-h-g-d); 344 moduliert von Fis-Moll nach B-Dur (es-a-a-b); 345 moduliert von F-Moll nach H-Dur (es-b-h); 346 moduliert von Cis-Moll nach E-Moll (gis-dis-h).

§ 32. Die Umdentung bes Cherflanges.

Hat man einerseits die Übung in dem Ausstucken der Beziehungen der Haupttöne dringend notwendig, so ist andererseits auch ein rasches Benrteilen der Bedeutung der Atforde in den Tonarten ersorderlich. Um die Stellung der Atforde in den Tonarten hervorzuheben, werden die Funktionszeichen, die im Laufe der Besprechung erklärt worden sind, verwendet. Die schon § 26 erwähnte kenntlichmachung des Gegenklanges durch ein g gewinnt sit die Modulation besondere Bedeutung, e gis h ist in C-Dur Tys: Tonikavarallelgegenklang.

Hier folgt nun zunächst eine Zusammenstellung, in der gezeigt wird, welche Deutung einem Oberklang zuteil werden fam

ceg ift: 1. T in C-Dur.

2. D in F-Dur und F-Moll.

3. S in G-Dur und (dorisch) G-Moll.

4. To in A-Moll.
5. So in E-Dur und E-Moll.

6. Dop in (migolydisch) D-Dur und D-Moll.

7. S in H-Dur und H-Moll.

8. Din A-Dur.

9. Pi in B-Dur und B-Moll.

10. Spg in Es-Dur und (dorisch) Es-Moll.

11. Sg in C-Moll.

12. Tpg in As-Dur. 13. Dog in Des-Dur und Des-Moll.

Einige dieser Umdeutungen sind nicht leicht verständlich, cinige nur unter gewissen Voraussehungen, d. h. wenn die Klangfolge der Tonart logisch eingefügt ist, gutzuheißen. Wenn auch in der Braris die Aktorde häufig nebeneinander gesett werden, ohne daß eine Vermittlung eintritt, so ift es für die Modulation ohne Aweifel viel beffer, mindestens nachträglich durch Einführung der erklärenden Aktorde Rlarheit über die Beziehungen zu schaffen.

Ist also e e g in Es-Dur Spe, so vermag der erste dieser

Klänge unvermittelt dem zweiten zu folgen.



Bur eine Modulation empfiehlt es sich dagegen, diejenigen Klänge, welche zur Vermittlung vonnöten sind, d. h. welche die direkten Verwandtschaften angeben, zu bringen. Welcher Art die vermittelnden Aktorde sein müssen, ist in odiger Ausstellung angezeigt. deg bedeutet in Es-Dur S_{pg} . An die Tonika es g b reiht sich die Zubdominante as des, deren Parallelklang k as a und dann von diesem der Gegenklang deg an. Wird im Beispiel 281 deg direkt auf es g b angeschlagen, so sindet andererseits in der Folge as des und k as e die Klangverbindung ihre Veskätigung.



In verstärktem Maße ist solche Erklärung durch Aktorde ein Ersordernis, wenn wir es mit den von den Kirchentonarten entlehnten Kadenzbildungen zu tun haben. In der mixolydischen Tonart kommt eine Molldominante vor. Die neuere Musik verwendet diese Kadenzierung unter Heranziehung aller Stellvertretungen sür die Molldominante. Stets ist die Wirkung dann am günstigsten, wenn eine Snach der Do den Übergang zur Therstellt.



Vährend in 282 a) und b) die Sonderbarkeit der Molldominante ganz in Erscheinung tritt, ift bei e) durch die Nachfolge des VIIS ein Ausgleich erzielt.

Bei einer Modulation von A-Dur nach C-Dur fann sehr gut derart versahren werden, daß zunächst a und ein direkter Folge erscheinen, durch Verbindung mit v_{II}^{0} a aber in der Kadenz Anschluß erreichen, im Zusammenhang erläntert werden, und daß dann erst beim zweiten Auftreten von a und e letzterer Akkord als Tonika seine Bestätigung

von a und e letterer Afford als Tonika seine Bestätigung erhält. Ihm müssen seinerseits charakteristische Klänge folgen, die seine Stellung besestigen.

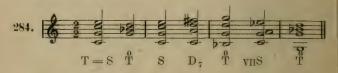


Der erste Afford im 5. Takt von Nr. 283, die Dissonanz halfa, ist der eigenkliche Vermitklungsklang zwischen und c. Gine Verbindung durch Dreiklänge hat hier zu lauten: a-a-f-c. a und f ist in half a inbegriffen. Bedeutet doch diese Dissonanz außer vii a auch & 9.

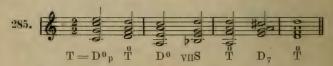
Die einfachen Modulationen, welche sich durch Umsteutung des C-Oberklanges wie etwa von T zu D ober

zu S oder zu T_p usw. ergeben, bedürfen keiner besonderen Besprechung. Im folgenden sollen nur kurz in Noten noch diesenigen Übergänge gezeigt werden, welche mit einer gewissen Vorsicht auszuführen sind.

c e g ist in G-Moll Dursubdominante. Im direkten Anschluß an e e g wirkt g b d, der entsernteren Verwandtschaft der Haupttöne wegen, befremdlich. Es ist dasser ratsam, durch die nachträgliche Aktordfolge S D das Klangbild erklärlich zu gestalten.



In D-Moll ist e e g Molldominantparallelklang. Der Berbindung e a lasse man die Molldominante nachschlagen und dann erst die vollständige Kadenz in D-Moll folgen.



Auch in D-Dur ist e e g Molldominantparalleltlang. Bei abwärtsgehender melodischer Tonleiter wirkt die Folge d fis a und e e g verständlich, wenn sich dem letteren Klang die Mollsubdominante g b d anschließt.



In A-Dur tritt e e g als Molldominantleittonklang auf. Dem Molldominantklang und seinen Stellvertretungen folgt regulär der Mollsubdominantklang oder eine der Bildungen, die sich von ihm ableiten.



In Es-Dur bildet ceg den Subdominantparallelgegenklang, as ces und f as e sind demnach als Bindeglieder ersorberlich.



In Es-Moll tritt c e g gleichfalls als Subdominantparallelgegenklang auf. Dennach müssen auch hier f as c wie as c es zur Klarstellung eingefügt werden.



c e g kann auch in C-Moll zur Einführung gelangen, und zwar als Mollsubominantgegenklang. Dur und Moll derselben Tonstuse folgen einander. Dabei ist die schon § 2 erwähnte Möglichkeit einer querständigen Wirkung in Betracht zu ziehen. Aber auch hier ist festzustellen, daß der schlechte Eindruck fast stets ausbleibt, wenn e e g als Dominante empfunden wird. Um das zu erreichen, gibt man dem Akford einen charakteristischen dissonierenden Zu-

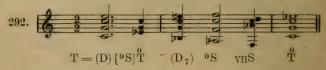
jatton. Der eigentliche Querftand entsteht eben doch nur, wenn Dur: und Molltonika derselben Stufe miteinander abwechseln.



Zur Vermeidung einer üblen Wirkung muß da schon ein motiv- ober phrasenweises Nebeneinanderstellen in den Tonarten stattsinden.



Sonst ist es ersorderlich, daß der eine Afford die Stellung einer Dominantsunktion einnimmt.



Wenn schließlich e e g Dpg in Des-Moll ist, so wird auch hier der schwerverständlichen Folge e und as die anschließende Erklärung durch e und as beizugeben sein.



Beder Oberflang läßt die verschiedenartigen Deutungen, von denen hier gesprochen worden ift, gu. Wie die Tonita,

jo vermag die Subdominante, die Dominante, der Parallelflang, ber Leittonklang ufw. eine Auslegung im Ginne ber angeführten Erklärungen zu erfahren. Der Schüler tut gut, damit er durch die große Rahl der Deutungsmöglichkeiten nicht verwirrt wird, sich anfangs auf wenige metharmonische Wechsel zu beschränken. Er mag sich also beispielsweise Rechenschaft darüber abgeben, in welchen Tonarten ein jeder der drei Hauptakforde eines Tonsustems, d. h. die Ionifa, Dominante und Subdominante, wieder Tonifa, Dominante, Subdominante, dann Barallelklang, Leittonflang ift. Dazu wird zunächst vollständig genügen, die Modulationen nur mit wenigen Klängen, wie es in den Beispielen hier geschehen ist, aufzuschreiben. Der erste Afford gilt, so wird angenommen, durch Radenzierung als Tonifa festgestellt.

\$ 33. Die Umbentung des Unterflanges.

Bleich einem Dberklang fann jeder Unterklang den perschiedenartigsten Deutungen unterworfen sein.

e es g ift: 1. T in C-Moll.

2. OS in G-Moll ober G-Dur.

3. Do in F-Moll und (mixolydisch) F-Dur.

4. Tn in Es-Dur.

5. Dp in As-Dur und As-Moll.

6. Sp in B-Dur und (dorisch) B-Moll.

7. Pr in Des-Dur und Des-Moll.

8. 8 in (dorisch) Es-Moll.

9. °S in D-Moll und D-Dur.

10. $\mathrm{D^0_{\,pg}}$ in A-Moll and (mixelydijch) A-Dux. 11. $\mathrm{D_g}$ in C-Dux.

12. Tog in E-Moll.

13. Spg in H-Molt und H-Dur.

Auch bei dem Unterklang sind manche Deutungen nicht leicht zu ersassen. Daher ist es für Überleitungen Gebot, die vermittelnde Erklärung, wie sie in dem Annktionszeichen zum Ausbruck kommt, nachträglich einzusühren.

Wenn c es g im mixolydisch gebildeten F-Dux als Do vorkommt, so wird die OS als Mittelklang von günstigem

Einfluß fein.



c es g ift D_p in As-Woll. Die beiden Afforde e es g und as ees es, die eine schöne Virfung in ihrer direften Folge ergeben, erhalten ihre Erklärung erst durch das Erklingen von es g b.



e es g als Sp in B-Molt bedingt zum richtigen Versitändnis das Einfügen der Dominante. Erst so wird der Anschluß von e es g an b des f klargestellt.



Während die Folge von des und g sehr einsach und natürlich klingt — des f as ist neapolitanische Zexte in (-Moll —, ist diesenige von as und g schwerer eingänglich. Der Dreiklang as e es vermittelt aber sosiert die Klangsvlge.



In der dorisch gebildeten Es-Molltonart stellt e es g den Leittonklang zur Subdominante dar. Ein in der Kadenz eingesügter Dominantklang wird zum Ersassen der eigenartigen Wirkung von g und b dienlich sein.



In D-Moll wie in D-Dur genügt die Berwendung einer 08, um den Übergang zu e es g klarzumachen.

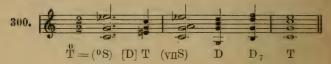
Für die Herstellung des Zusammenhanges zwischen ers und a ce, wie auch zwischen ers und a eise, sind die Treiklänge gilt dinnd eigen Bedingung.



Ein Beispiel, Übergang von C-Moll nach A-Dux, würde sich von dem vorhergehenden nur dadurch unterscheiden, daß an Stelle der neuen Molltonika die Durtonika zu stehen käme.

Wenn e es g in C-Dur Dominantgegentlangist, dann wird auch hier, bei der Folge e es g und e e g, da es sich nicht um zwei tonische Akkorde handelt, die Wirkung des Duerstandes nicht in Frage kommen. Dem Ukkord e es g brancht

nur, um seine neue Bedeutung als Klammermollsubdominante zu kennzeichnen, ein dissonierender Ton beigegeben zu werden.



Die Folge g h hat wegen des Überganges von es nach dis scheindar etwas Unnatürliches. Sie ist aber wohl möglich. Nur müssen die Akkorde g h d und e g h als Bindeglieder herangezogen werden.



· Gleich dem Akkord e es g sind nun alle Unterklänge der Tonart zu einer Umdeutung berechtigt. Der Schüler behandle in den ersten Arbeiten lediglich die einfachsten Bertauschungen. Bon den drei Hauptklängen der Mollstonart deute er jeden in eine der drei Hauptklunktionen, in die Stellvertretungen des Parallelklanges wie Leittonklanges um. Zur Erlangung technischer Fertigkeit in der Modulation wird es auch hier genügen, die Übergänge in wenigen Akkorden zu stizzieren.

\$ 31. Ausführung der Modulationen in Sagbildung.

In den vorangehenden Paragraphen wurde gezeigt, wie zunächst bei seder Modulation die Verwandtschaft der Arkorde in der Vezichung ihrer Haupttöne zueinander zu suchen ist und welcher Umdeutung die Ober- und Unterklänge in den verschiedenen Tonarten unterworsen sein können. Für den

Walifer fommt es vor allem aber auch darauf an, die Berbindungen in vernünftiger Satform herzustellen. Normale fleine und große Säke sind in erster Linie dafür in Unspruch . zu nehmen.

Bei der außerordentlichen Külle des Materials müffen wir uns hier darauf beschränken, einige wenige Anleitungen

zu geben.

Man beginne damit, von einer Durtonika aus zu den nächstverwandten Tonarten überzuleiten. Eine Modulation dieser Art läßt sich ohne Schwierigkeit in einem kleinen Sabe unterbringen. In diesem hat das erste Motiv die Radenz in der Ausgangstonart, das zweite Motiv die Radenz in der Zieltonart zu enthalten. Zum Schluß der ersten Phrase sete man die ursprüngliche Tonita, die umzudenten ift.

Der. 347 des Aufgabenbuches bringt in diesem Sinne hergestellte Beispiele. In ihnen werden die Übergänge von C-Dur nach G-Dur, F-Dur, A-Moll, E-Moll, E-Dur, F-Moll gezeigt. Jeder einzelnen Rummer ift, trot der Rurze der Form, ein bestimmter Charafter gegeben. Den Ubungen in der Modulation kann sehr wohl zu gleicher Zeit die Aufgabe zufallen, die musikalische Gestaltungskraft zu fördern.

Das gleichberechtigte Gegenüberstehen zweier Tonarten in diesen kleinen Sätzen läßt sich auch in der Schreibweise zum Ausdruck bringen, und zwar dadurch, daß im Augenblick des Berlaffens der Ausgangstonart die neue Borzeichnung notiert wird. Dieser Manier bedienen sich die nächsten Beispiele. Nr. 348 zeigt, wie man in Form cines fleinen Sakes von A-Moll nach E-Moll, D-Moll, C-Dur, F-Dur gelangt.

Aber auch Übergänge, die zwei Afforde zur Erklärung benötigen, laffen fich in der Form fleiner Sate darftellen. Bwischen C-Dur und Es-Dur sind die Aftorde f as e und as e es ebenso wie zwischen den Tonarten A-Moll und C-Moll die Dreiklänge e g h und g h d vermittelnde Glieder. In Nr. 349 und 350 werden diese Modulationen in kleiner Saksbildung vorgeführt.

Nächst den kleinen Sätzen kommen die großen Sätze sür die Überleitungen in Betracht. Nr. 351 a) b) e) zeigt Modulationen von C-Dur nach E-Dur, B-Dur und Des-Dur. Im wesentlichen bringt hier der erste Halbsatz, statt wie bisher das erste Motiv, die Kadenz in der Ausgangstonart, der zweite Halbsatz die Bestätigung der Zieltonart. Der oder die Akforde im ersten Takt des zweiten Halbsatzssind metharmonisch zu verwechseln, umzudeuten.

Bei den Abergängen von einer Molltonika aus ist nicht anders zu verfahren. Ar. 352 des Aufgabenbuches weist drei Modulationen mit Beginn in A-Moll auf. In 352 a) wird nach F-Moll, in b) nach H-Moll, in e) nach Gis-Moll

übergeleitet.

Wenn nun der Schüler zunächst auch darauf ausgehen muß, reguläre, d. h. viersoder achttaktige Säßezukonstruieren, so ist doch die gerade Zahl dieser musikalischen Bildungen keineswegs Bedingung einer Modulation. Verlängerungen wie Verkürzungen sind jederzeit zulässig. Sie müssen sich mur auf natürliche Weise ergeben. In Nr. 353 a) ist ein kleiner Saß erweitert, in d) ein großer Saß verkürzt. Die Modulationen wirken auch in der veränderten Saßanlage durchaus normal.

In den bisherigen Modulationen ift nur eine Art der Umdentung für die Sabbildung in Betracht gezogen worden, und zwar diejenige, welche ohne enharmonische Berwechslung vor sich geht. Wir müssen aber dabei im Auge behalten, daß unsre temperierte Stimmung stets ohne weiteres die Enharmose gestattet. Soll beispielsweise von F-Woll nach

E-Dur gegangen werden, dann ift es wohl am natürlichsten, iich die Verwandtschaft durch die Tone e und e zu vergegenwärtigen. Die gesamte Klangfolge wird hier heißen: c-+ 0 + c - e - e. Ferner aber ist as die Terz von e und enharmonisch zu gis verwechselt die Terz von e, jo daß als Bermittlungsfolge genommen werden kann: e — as — as \cong gis - e. Die Modulation in Sagbildung kann nun entweder wie es Ner. 354 a) oder b) im Aufgabenbuch zeigt, hergestellt werden. In dem Sat mit Enharmoje haben wir es mit einer Erweiterung der Achttaktigkeit zu tun.

In den Aufgaben hier soll von einer Tonika aus zu allen möglichen anderen Tonarten übergeleitet werden. Den Beginn haben Modulationen zu den Dominanten, Parallel- und Leittonklängen zu bilden, bis dann auch entferntere Attorde berührt werden. Um besten erfindet ber Schüler die Motive zu den Sagbildungen felbft. Für denjenigen, welcher mit der Erfindung Schwierigkeiten hat, find unter Nr. 355 des Aufgabenbuches Motive, unter 356 fleine Cabbildungen angeführt, die zur Ausarbeitung genommen werden fonnen. Hiermit find Anfänge von allen üblichen Dur- und Molltonarten aus gegeben. Cbenfo ftatthaft ist es, Motive befannten Musikstücken zu entnehmen, auf den Beginn eines Liedes oder liedartigen Sabes, auf ein Motiv irgendeines Inftrumentalftudes zurudzugreifen.

Schließlich sei noch an einem Beispiel gezeigt, wie eine Erweiterung der Satbildung badurch, daß vermittelnde Alfforde durch Sonderkadenzierung in tonische Dreiklänge übergeben, veranlaßt werden fann.

Bei einer Modulation von G-Dur nach B-Dur sind die nächstliegenden Zwischenattorde g und es, so daß die geschlossene Klangreihe heißt: g-g-es-b. Im Aufgabenbuch find unter Ar. 351 mehrere Sabe abgedruckt, welche die Verbindung ausführen. In Ar. 357 a) schließt der erste Halbsatz noch zur Tonita. Die Modulation wie die Bestätigung der Zieltonart bleibt dem zweiten Salbsan atlein überlassen. Itr. 357 b) bringt schon im ersten Halbsat einen Übergang nach Es-Dur, vermittelt durch C-Moll. Der Es-Durafford jum Schluß des vierten Taftes ift in die Subdominante umzudenten, und nun steht der zweite Halbsat vollständig in der Zieltonart B-Dur. In dem Beispiel 357 c) dagegen endet der erste Halbsat in C-Moll, während vom 5. Takt ab der Übergang nach B-Dur vor sich geht. e es g wird ebenso wie es g b zur Tonika erhoben. Die Funktionsfolge hat deshalb hier zu lauten: T-0S=T-Tp=T-T=S-T. Schließlich bietet 357 d) noch ein Beispiel für größere Ausbehnung ber Modulation. Beranlaßt wird dieselbe durch Heranziehen reichhaltigeren motivischen Materials in den Zwischentonarten. So werden zwei große Sabe erreicht, von benen ber erfte G-Dur, C-Moll und den Übergang zu Es-Dur enthäli, während sich der zweite in die Tonarten Es-Dur und B-Dur teilt.

Auch bei Verwendung von Motiven aus Musitstüden hat sich die Saperweiterung in dieser Art zu gestalten. Dabei empfiehlt es sich, für die Ausgangs- wie Zieltonart Material aus verschiedenen Kompositionen zu wählen. Bei einer Modulation von A-Dur nach C-Moll können für den ersten Teil beispielsweise Motive aus Beethovens op. 2 Nr. 2, für den zweiten Teil aus Bachs "Wohltemperiertem Klavier" 1. Teil Nr. 2 in Frage kommen.

Für jeden Akford einer Tonart, Ober- wie Unterklang, ift metharmonische Umdeutung zulässig. Dazu kommt die

enharmonische Bertauschung, die freilich keine anderen Funktionen bringt, aber neue harmonische Gebiete erschließt. Der Schüler muß selbst in zahlreichen Arbeiten bemüht sein, von einer Tonika aus Tonspsteme aller Art zu erreichen. Die Modulationsmöglichkeiten sind so zahlreich, daß es ausgeschlossen erscheint, auch nur einigermaßen erschöpfende Musterbeispiele anzusühren. Im wesentlichen wird der Lehrer hier nur Andentungen machen können, wie die Wege nach allen Richtungen hinführen.

2. Rapitel.

Modulation burch Diffonangen.

§ 35. Modulation durch carafteriftifche Diffonangen.

Nächst der Modulation durch Konsonanzen ist diejenige durch Dissonanzen von großer Bedeutung.

In der Durtonart kommen dafür vorwiegend nachstehende

D7, VIIS, D9, D3

Und ferner in der Molltonart:

VIIS, D7, IXS, IXS

Von diesen Rängen in Dur und Woll können jederzeit metharmonisch vertauscht werden:

D₇ mit _{IXS}
v_{IIS} mit _{D₉}
D₉ mit _{VIIS}
_{IXS} mit _{D₇}

Die natürlichen Auflösungsmöglichkeiten solcher Dissonanzen sind leicht zu finden. Es gilt nur den Ton zu juchen, welcher mit den beiden wesentlich dissonierenden Tönen dieser Akkorde quintverwandt ist. Zwischen g und f in g h d | f wie g | h des f vermittelt der Ton e, zwischen h und a in h dis sis | a wie h | d f a vermittelt der Ton e, zwischen d und e in d sis a | e wie d | f as e vermittelt der Ton g. Eine Dissonanz, welche g oder f als Hauptton hat, läßt sich nach allen Dreiklängen, Oberwie Unterklängen, ausschen dichen Ereiklängen mit d und e alle Dreiklänge mit e, auf die Dissonanzen mit d und e alle Dreiklänge mit g. Die Dreiklänge mit e, sechs an der Zahl, ordnen sich in nachstehender Weise:

Jeder Ton des C-Unterklanges ist Hauptton eines aufslösenden Oberklanges, jeder Ton des C-Oberklanges Hauptston eines auslösenden Unterklanges.

Ferner ist jeder D7, VIIS, D9, INS nach Enharmose einem boppelseitigen Attord einer anderen Tonart gleich.

Die dritte und vierte Anordnung sind nur Bertauschungen der ersten und zweiten. Mithin ist es lediglich erforderlich, von D_7 und $v_{II}S$ die enharmonischen Umwechstungen in Betracht zu ziehen. Damit sind auch diesenigen der verkürzten

Nonentlänge flargestellt. Für das Merten der Auflösungsmöglichteiten der einzelnen Diffonangen ift die folcherweise vereinfachte Zusammenzichung jedenfalls von Borteil. Der Übersicht kommt zugute, daß auch Do mit iss und

IXS mit Do enharmonisch gleichgestellt werden kann. Das

Auflösungeresultat, d. h. die Reihe der Dreiklänge, nach denen der enharmonisch umgedeutete Alfford geführt wird, bleibt sich dabei vollständig gleich.

Auf einen Dissonangklang f gis h dis, ber auch als t as h dis genommen werden tann, muß die Auflösung derart erfolgen, daß die beiden Tone der übermäßigen Sexte f dis den Leittonschritt zu e ausführen. Alle Ober- wie Unterflänge, welche e enthalten, find auflösungsberechtigt. Die Aktorde lassen sich in folgender Beise anordnen:

Die Tone des E-Unterflanges sind die Hauptione der auflösenden Oberklänge, die Tone des E-Oberklanges Saupttone der auflösenden Unterflänge.

Eine Diffonang g h d f wird nach allen Dreiklängen, welche den Ton c, und als gh d eis nach allen Dreiklängen, welche den Ton fis enthalten, geführt. h d f a geht in alle Dreiklänge, welche e, als ces d f a in alle Dreiklänge, welche b enthalten, über. Die beiden Tone, welche für die Berechnung der Auflösungstöne eine Rolle spielen, stehen stets um das Intervall einer übermäßigen Quarte (enharmonisch verwechselt einer verminderten Quinte) voneinander ab.

Bu merken ift für C-Dur:

g h d f \(\alpha \) g h d eis

g h d f (öft jid) auf nad): f as $c \mid c \stackrel{0}{e} g$ g h d eis " " " h d fis | fis ais eis
d f as $e \cong d$ eis gis his

d f as e töft sich auf nach: e es g | g h d

d i as c lost jid) and nadh: c es $g \mid g$ h d d eis gis his " " fis a eis | cis eis gis

Zu merken ist für A-Moll:

h d f a \cong ces d f a

h d f a lost fich auf nach: a $\stackrel{+}{c}$ e | e gis h ces d f a " " " es ges b | b d f e gis h d \cong fes as ces d

e gis h d löjt jich auf nach: d f $\stackrel{+}{a}$ | $\stackrel{0}{a}$ cis e les as ces d $\stackrel{+}{a}$ $\stackrel{-}{a}$ as ces es | es g b

Eine Zusammenstellung von drei charakteristischen Dissonanzen in C-Dur, deren Austösung, mit hinzugefügter Enharmose, gibt folgendes Bild.

Tonart:

Diffonang:

g h d f ______ f as c c e g

g h d eis _____ h d fis fis ais cis

h d f a ______ a c e e gis h

h cisis eis gisis - dis fis ais ais cisis eis

d f as c ______ c es g g h d

d eis gis his _____ fis a cis eis eis gis

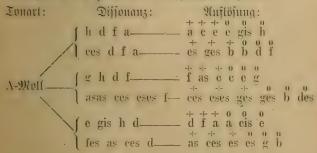
Man sieht, welche große Zahl von Dreiklängen durch die verschiedenartige Auflösung von nur drei Diffonanzen

der Tonart erreicht werden kann. Unter den Oberklängen find überhaupt alle Preiklänge des verwendeten Tonsustems vorhanden. Nr. 302 bringt eine Ausführung in Noten von 12 Bermittlungen.



Manche Attorde können auf verschiedene Art erreicht werden. In Nr. 302 ist jeweils nur eine Möglichkeit verwendet.

Folgende Abersicht zeigt noch, wie von A-Moll aus durch drei charatteriftische Diffonangen ein Übergang zu andern Dberwie Unterflängen hergestellt werden kann. Zedem Afford ist die durch Enharmose zu erreichende neue Dissonangbildung und die Reihe der Auflösungen beigefügt.



Eine Zusammenstellung der Überleitungen von a ce aus durch eine der Difsonanzen nach allen Unterklängen, in Noten ausgeführt, bringt Nr. 303.



Aufgabe des Schülers ift es nun, zahlreiche Modulationen durch Difsonanzen von Dur zu Moll und Moll zu Dur aufzuschreiben. Um besten führt er sie anfänglich in der Form von kleinen Sähen aus. Als Muster dazu sollen die Übersleitungen dienen, welche im Aufgabenbuch unter Ar. 358 von C-Dur aus und unter Ar. 359 von A-Moll aus verzeichnet sind.

Einer besonderen Besprechung bedürsen noch die verfürzten Nonenklänge mit kleiner None, die verminderten Septakforde. Der Schreibweise nach gibt es deren so viele, als wir Tonarten haben. Nun erweist sich freisich in den Tonarten derselben Stuse, in C-Dur und in C-Moll, der betreffende Uktord als ein und derselbe. h d f as kommt als Do zu e und als ISS zu g in Frage. Bon allen in den Dur voer Mollspstemen der Schreibweise nach ver-

ichiedenen verminderten Septakforden sind aber nur drei im Alang voneinander abweichend.

Die Mehrdeutigkeit und die mannigfache Auflösung eines verminderten Septimenklanges wird nachstehend gezeigt.

h d f as: g tvird aufgelöft nach: c, g h d f as ≥ ces eses f as: des to wird aufgelöft nach: ges, des h d f as \(\geq \text{h} d f gis: \(\epsi^{\frac{1}{2}}\) wird aufgelöst nach: a, e

Man beachte, daß die Haupttone der Diffonangen wie die Tone der Anflösungsattorde jeweils einen verminderten Septafford ergeben.

Nur drei aller verminderten Septafforde sind im Mang voneinander abweichend. Mit einem derselben läßt sich deshalb stets die Auflösung nach der Tonita, Dominante oder Subdominante irgendeiner gesuchten Tonart erzielen.

Von Es-Moll soll durch bis nach D-Dur moduliert werden. bis ist enharmonisch mit eis identisch, d. h. dem verkürzten Dominantnonenklang von A-Dur. a eis e ift Dominante von D-Dur. Die Modulation von E-Dur nach F-Woll mittelft k+ ift dadurch zu bewerfftelligen, daß k+ enharmonisch f+ gleichgesetzt wird. Der Auflöfung nach k folgt dann e.

Die enharmonische Verwechslung eines Nonenklanges ist nicht immer ganz leicht verständlich, wirkt deshalb auch nicht unter allen Umständen, in allen Lagerungen gleichmäßig gut. Man achte deshalb genan darauf, in welchem Zusammenhang dieses Modulationsmittel ohne Schwierigfeit in Amvendung kommen kann. Im Aufgabenbuch sind unter Nr. 360 einige Übergänge mit dem verkürzten Nonenflange gezeigt.

§ 36. Modulation durch Nebendiffonangen.

Nebendissonanzen werden seltener als Hauptdissonanzen zur Modulation herangezogen. In ihrer Zusammensetzung wie in der notwendigen Auflösung sind sie für die Tonart in geringerem Maße charakteristisch. Immerhin steht ihrer Verwendung nichts im Wege und es soll nicht in Abrede gestellt werden, daß bei der Modulation auch von ihnen gegebenenssalls in glücklicher Weise Gebrauch gemacht werden kann.

In Betracht zu ziehen sind vor allem die beiden Arten von Difsonanzen: Ober- oder Unterklang mit großer Sexte,

Ober- vder Unterklang mit großer Septime.

Die Difsonanz e g h d tritt in C-Dur, G-Dur, D-Dur, A-Moll, E-Moll, H-Moll auf. Rach der Seite 26 angeführten Manier der Zusammenstellung aller Dreiklänge, welche auflösungsberechtigt sind, ergibt sich nachstehende Klangreihe:

dfa|acis e

Bei einer Dissonanz, welche aus Dreiklang mit hinzugenommener Sexte besteht, sind die auslösenden Konsonanzen genau wie bei den charakteristischen Dissonanzen zu sinden. Es gilt den Ton zu suchen, welcher mit jedem der Töne des Hauptdissonanzintervalls quintverwandt ist. Dieser bildet den Mittelpuntt der Verechnung. Hier vermittelt zwischen dem dissonierenden Intervall e d der Ton a. Alle Dreiklänge, welche aenthalten, sind auslösungsberechtigt. Nun ist aber dieser Ton a von keiner Tonika der Tonarten, in welcher e g h d vorkommt, der Hauptton. Auch sehlt diesen Dissonanzen die Möglichkeit, durch Enharmose in einen charakteristischen Alkord einer neuen Tonart überzungehen. All das läßt sie als weniger bedeutsam erscheinen.

In Nr. 304 wird der Übergang von e e g ans durch e g h d nach allen Afforden gezeigt, welche den Ton a

enthalten.



Anfangs wie Zielklang muß selbstverständlich durch eine Kadenz sestgestellt werden. Aber selbst wenn das gesichieht, ist eine Modulation durch eine Nebendissonanz einer Modulation durch eine charakteristische Dissonanz, was Absgerundetheit und Wohlklang anbetrifft, nicht an die Seite zu stellen.

And Überleitungen durch Difsonanzen, die eine große Septime enthalten, haben leicht etwas Unbefriedigendes. Sin Afford wie face findet sich in C-Dur, F-Dur, A-Moll, D-Moll. Seine Ausschläfungsklänge lauten: g, b, h, d. In Noten dargestellt ergibt das bei Ausgang von eeg als Tonika:



Wleich e e g kann jede Tonika der Toninsteme, zu welchen die Dissonanz gehört, als Ausgang genommen werden.

Ferner sind Dissonanzen der harmonischen wie melobischen Systeme für Modulationen verwendbar. Auch diesen Bildungen sehlt jedoch das Überzengende, was charakteristischen Dissonanzen eigen ist.

Der Schüler möge nun einige Modulationen in kleiner wie großer Sathöldung unter Berücklichtigung der vermittelnden Auflösung von Nebendissonanzen herstellen. Die gute Wirkung jeder Überleitung wird vornehmlich von der richtigen Ginordnung der Dissonanz in die musikalische Entwicklung abhängig sein.

\$ 37. Modulation durch "alterierte" Afforde.

Die häufigste Alterierung im Dreiklang, d. h. die Ersetzung eines Dreiklangstones durch einen chromatischen Nebenton, ist die Erhöhung der 5 im Oberklang, die Erniedrigung der V im Unterklang. Dadurch entsteht der Aktord, welcher übermäßiger Dreiklang heißt. Für die Modulation ist ein Klang dieser Art seiner Bieldeutigkeit wegen sehr verwendbar. Kann doch der Dreiklang e e gis einschließlich der enharmonischen Verwechslung gedeutet werden als:

-+ ve + vgis -+ o as 5 ve

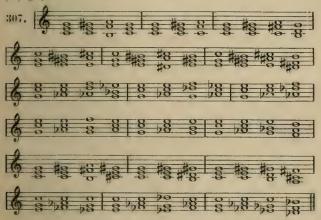
In einem Akford wie c e gis hat demnach jeder Ton die Berechtigung, als Hauptton eines Ober- wie Unterflanges aufzutreten. Eine Modulation mit diesem gedehnten Klang wird sich nach all den Tonarten wenden, in welchen der unsprüngliche Afford leitereigen ist. Jederzeit sind die Möglichkeiten gegeben, den Oberklang als Tonika, Dominante oder Subdominante, den Unterklang als Molltonifa. Molldominante oder Mollsubdominante zu erfassen. Da c e g in C-Dur, G-Dur, F-Dur, e gis h in E-Dur, A-Dur, H-Dur, as c es in As-Dur, Es-Dur, Des-Dur vortommt, ist auch der Dreiklang e e gis, wie die enharmonische Bertauschung davon, in all diesen Tonarten anzutreffen. ace tritt in A-Moll, E-Moll, D-Moll, cis e gis in Cis-Moll, Fis-Moll, Gis-Moll, f as c in F-Moll, C-Moll, B-Moll auf. as c e und die enharmonische Umwechslung davon gehört gleichfalls diesen Tonarten an. Run ift ja ce gis mit as ce enharmonisch identisch. Ein und derselbe Aktord kommt bemnach all ben erwähnten Tonarten zu. Man fieht, nach

wiebiel Seiten hin solch übermäßiger Dreiklang auflösungsberechtigt ift.

Anserdem läßt sich, wie schon § 17 ausgeführt ist, e e gis als æc e gis ober e gis k c, as c e als £ as c e oder c e g as deuten, so daß man Wechseltonbildungen ans nunchmen vermag. Ginen im temperierten System dem Klang nach gleichen Akford kann man verwenden wie in 306 a) oder b).



Eine zusammengedrängte Darstellung der Übergangsmöglichkeiten durch den gedehnten Dreiklang bringt Nr. 307. Teilweise sind die Dreiklänge sofort enharmonisch verweckselt notiert. Die Folge ist so zu denken, daß sich an e eg der Mang e e gis anschließt und daß nun erst Enharmose vor sich geht.



Manche der hier hergestellten Überleitungen können siderlich auf anderem Wege, ja einsacher erreicht werden. Es find aber Fälle dentbar, in denen der mufikalische Berlauf zu Überleitungen wie den erwähnten hindrängt.

Eine Eigentümlichkeit der Aktordbildungen Dieser Art ist noch anzumerken. Übermäßige Dreiflänge dürfen, wie auch die verminderten Septakforde, in größerer Bahl einander folgen.



In der Reihe 308 a) wie b) ist der lette Afford enharmonisch vertauscht dem ersten gleich. Bon ihm aus sett sich die Folge nach demselben Prinzip, nach dem sie sich visher entwickelt hat, fort. e e gis entsteht aus a c e und e gis h, eis f a aus d f a und a eis e. Die einzelnen Mlangteile, aus denen die Diffonanz hervorgeht, find miteinander quintverwandt. Auch bei der Folge der verminderten Septafforde h d f as und fis a c es jind die Dreiflänge g h d und f as e zu den Afforden d fis a und e es g anintverwandt. So erklärt es sich, daß Diffonan; auf Diffonang ertlingt.

Gedehnte Ober- wie Unterflänge find nun auch in Diffonangen, d. h. in Bierklängen angutreffen. Ceptimenflänge, und zwar solche mit großer wie mit kleiner Sept,

bringen s, oder je nachdem &, an.

In neuerer Musit sind da zunächst Kadenzen mit D₇ und v_{II}S eine häusige Erscheinung. Für die Modulation verwinnen diese Attorde insosern Bedeutung, als ein D₇ enharmonisch vertauscht einen v_{II}S ergibt.

g h dis f \cong eis g h dis $g^+_{\stackrel{?}{5}} \cong \underset{\stackrel{?}{V}}{\text{ul}} \text{dis}$

So ist ohne weiteres der Übergang von C-Dur nach

Dis-Moll zu erzielen.

Septakford mit großer Septime und gedehnter Quinte sind ebenfalls zur Modulation dienlich. Aus e e g h entifett e e gis h (Ts). Metharmonisch läßt sich dieser Akkord

e gis $h \in (D_{\widehat{6}})$ gleichsetzen. Ebenso ergibt f a e e zu f as e e $(\widehat{\text{yn}}T)$ alteriert mit metharmonischer Umwechslung

die Diffonang e f as c (vis).

Modulationen mit allen möglichen Klängen dieser Art werden stets dann angebracht sein, wenn die Harmonisserung der umgebenden Satbildung zu alterierten Klängen paßt. Bon all den Mitteln, welche hier zur Modulation angegeben worden sind, läßt sich eben nicht in jedem Fall Gebrauch machen. Für die Nuhanwendung im Einzelfall wird die innere Entwicklung der Musik maßgebend sein. In den beiden Beispielen Ar. 361 des Aufgabenbuches ist gezeigt, wie die Harmoniesolge geartet sein muß, damit sich ein alterierter Klang zur Vermittlung eignet.

Bei ieder Modulation, welche zur Übung in Frage steht,

vergegenwärtige man sich nun Übergangsmöglichkeiten aller Urt, etwa die fünf folgenden:

- 1. Dreiklangsvermittlung burch Metharmoje.
- 2. Dreiklangsvermittlung durch Enharmose.
- 3. Diffonanzvermittlung durch Diffonanzklang der Musgangstonart.
- 4. Diffonanzbermittlung durch Diffonangklang der Bieltonart.
- 5. Diffonanzvermittlung durch einen alterierten Alford.

Von G-Dur soll nach Des-Dur moduliert werden. Für die Dreiklangsvermittlung mit Metharmose wird in Frage kommen: g und as. Der Überleitung mit Enharmose stehen die Dreiklänge d und eis zur Versügung. d⁺, d⁺, wie v_{II}°g lösen sich, enharmonisch vertauscht, direkt nach des. Andrerseits sühren as⁺, as⁺, und v_{II}° des, enharmonisch verändert, nach g. Daher vermag sich jede der Dissonanzen an g anzuschließen. d⁺, wie v_{II}° b; letztere

Dissonanz löst sich nach of auf, dem Parallelklang von des. In übersichtlicher Ordnung ergeben sich nachstehende Reihen:

1.
$$g - g - as - des$$

2. $g - d - cis - cis = des$
3. $g - vii^0g \cong K^0 des - des$
4. $g - d = 2s - des$
5. $g - d = 2s - des$
5. $g - d = 2s - des$
6. $g - d = 2s - des$
7. $g - d = 2s - des$
6. $g - d = 2s - des$
7. $g - d = 2s - des$
6. $g - d = 2s - des$
7. $g - d = 2s - des$
6. $g - d = 2s - des$
7. $g - d = 2s - des$
7. $g - d = 2s - des$

iffür die Modulation von F-Moll nach E-Dur lassen sich solgende Anordnungen feststellen:

Bon ben solcherweise aufgestellten Übergängen suche man sich bann biejenigen heraus, welche für bestimmte Satverbindungen am meisten geeignet erscheinen.

3. Rapitel.

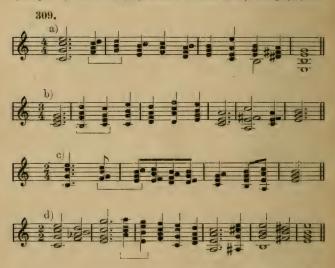
Modulation burch Sequenzen.

§ 38. Tonale Sequengen.

Sequenzartige Bildungen sind in besonderem Maße für Überleitungen geeignet. Die Unruhe, welche ihnen innewohnt, stellt einen überaus wirksamen Gegensatz zu der Abgeschlossenheit der Ausgangs- wie Zieltonart dar. Seit Jahrhunderten sind Vermittlungsteile in allen Arten von Musitsormen mit Vorliebe sequenzartig hergestellt worden. Tonale wie modulierende Sequenzen können dafür in Anspruch genommen werden. Erstere kommen natürlich nur dann in Betracht, wenn nach einer Tonart gegangen werden soll, deren Tonika in der Ausgangstonart leitereigen ist oder mit einem leitereignen Aktord in naher Verwandtschaft steht. Für ihre Verwendung spielt

aber auch der Charafter der zu verbindenden Sätze eine Rolle. Gine ruhige harmonische Entwicklung in benselben wird meist dafür Bedingung sein.

Gine Modulation von C-Dur nach E-Moll durch Sequenzen ist etwa in folgender Art und Weise auszuführen.



In 309a) wie b) endet die Modulation in h mit demjenigen Afford, welcher Tonika werden soll. In 309c) wie d) schließt dagegen die Nachahmung auf der "S der Zieltonart. Drei Überleitungen von A-Moll nach G-Dur sind in Nr. 310 verzeichnet.





Dabei ist hier der Schlußklang der Sequenz stets der Rielklang der Modulation.

Gelegentlich der Besprechung der tonalen Sequenzen (§ 21, 22) ist daraus aufmerksam gemacht worden, daß in allen Sahbildungen harmonische Systeme den reinen ebenbürtig gegenüberstehen können. In Dur erweist sich ein Abergehen zur Sals ebenso natürlich, wie in Moll ein Schließen auf der D. Wenn also die Überleitung von C-Dur nach F-Moll oder von A-Moll nach E-Dur in Frage kommt, dann kann auch für diese Verbindung sequenzartige Vermittlung genommen werden. Die Sequenz muß nur so enden, wie es Nr. 311 a) oder b) zeigt.





Die Alkforde der harmonischen Susteme sind wie die jenigen der reinen Systeme umdeutbar. f as e ist außer T eine Do, Tp usw., e gis h außer einer T eine S, Tp usw. Von den Motiven der Sequenzen werden hier nur die harmonischen Grundlagen gezeigt. In den Kompositionen treten dieselben sast immer signriert, sei es akkordlich oder tonleiterartig ausgeziert, auf. Sicherlich beeinslussen alle nachschlagenden und durchgehenden Töne die Wirkung start, sie ändern aber an dem Grundcharakter einer Verbindung nichts. Sinige Kariierungen eines Motivs sind in Nr. 312 angeführt. Die Vewegungsart wird sich wohl stets nach der Umgebung im Musikstärtigten, von ihr bestimmt sein.





In den bisherigen Beispielen sind die Motive gleichmäßig stusenweise versetzt worden. Doch auch ein sprungweises Übertragen ist anzutressen. Namentlich bei einsachen Dreiklangsfolgen ist dasselbe stets von guter Wirkung. Nur bleibt die Bedingung, daß Anfang und Ende der Motive verwandte Klänge ausweisen. In Nr. 313 a) kehrt das Motiv um eine Stuse, in b) um eine Terz tieser, in e) um eine Terz, in d) um eine Duarte höher wieder.



Den richtigen Wert der Sequenzen versteht man erst einzuschäßen, wenn zwischen ihnen und den zu vermittelnden Hauptsäten durch Gemeinsamkeit in der Joee, durch Einheitlichkeit in der Bewegung eine unige Verbindung hergestellt wird. Unter Nr. 362 sind im Aufgabenbuch einige Beispiele verzeichnet, Modulationen durch Sequenzen erzielt, deren motivische Vewegung sich ganz natürlich aus dem Sat der Ausgangstonart ergibt.

§ 39. Modulierende Sequengen.

Ungezwungener als tonale Sequenzen vermitteln mobulierende. Die neuere Musik gibt ihnen auch entschieden den Vorzug. Freilich mag der Grund wohl mit in dem harmonisch-wechselnden Charakter der neueren Musik zu suchen sein. An modulierende Sätze schließen sich modu-

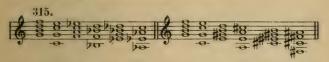
lierende Zwischenteile besser an.

Die Modulation in einer Sequenz entsteht dadurch, daß Konsonazen wie Dissonazen eines Motives in den Nachahmungen auf anderen Stusen den Größenverhältnissen nach getren wiederkehren. Während also in der tonalen Sequenz nur die Art eines Motives auf anderen Stusen nachgebildet erscheint, findet bei der modulierenden Sequenz jeder einzelne Stimmschritt Beachtung. Ar. 314 zeigt den Unterschied zwischen den beiden Sequenzarten. In 314a) weichen die drei Septimenklänge hinsichtlich des Ausbaues durchaus voneinander ab. In 314b) ist dagegen jeweils ein Dominantseptaktord ausgestellt, der sich das eine wie das andere Mal nach einem Oberklang auslöst.

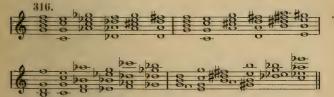


Die Folge in Nr. 314b) ist freilich boch, so getren bie Mänge auch nachgeahmt sind, nicht ganz gleichmäßig.

Während g⁻¹, und fis⁺, um einen Halbton voneinander abliegen, ist e⁻¹, von fis⁺, um einen Ganzton entsernt. Statt e⁻¹, müßte im selben Fortschritt eis⁺, was mit Ensharmose f⁻¹, gleichkommt, stehen. Federzeit aber ist es gestattet, schon die erste Nachahmung um einen Ganzton, ja um eine Terz vom Hauptmotiv abzurücken.



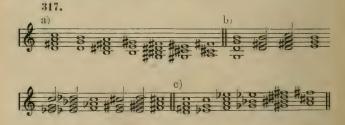
Obwohl in der Verbindung D_7 T eine abwärtsgerichtete Tendenz bemerkbar ist und die Nachahmung am nächstliegenden in der Richtung nach unten zu erfolgt, kann eine Versehung des Motives nach oben zu vorkommen, und zwar schritte wie sprungweise.



Velche Manier im Einzelfall zu bevorzugen ist, das wird durchaus von der Art der musikalischen Idee und von der Tonart, welcher man zustrebt, abhängig sein. Um das Richtige sicher zu treffen, ist zweierlei dringend erforderlich: nunstalischer Instinkt und energische Schulung. Bei den ersten Versuchen wird man nicht mühelos den Weg sinden. Da muß probiert und studiert werden, die es gelingt, einigermaßen sließend im gewünschten Sinne zu schreiben. Denn es wird ja nicht allein darauf ankommen, die har

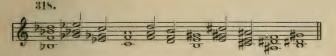
monischen Mittel aussindig zu machen, auch die geeignetsten melodischen Wendungen sind zu suchen.

Es soll von G-Dux nach Fis-Moll moduliert werden. Die Ausschaftung jeder Dissonanz wie die Verbindung von Dissonanz zu Dissonanz ist als Grundlage für das Motiv einer zu verwendenden Sequenz zulässig. Gehen wir zunächst von der Ausschaft von der Ausschaftung des D-7 aus und sassen die dreit Möglichkeiten seines Überganges zu T, Tp und S (oder "S) ins Auge. D-7 T, zweimal eine kleine Terz tieser nachgesahmt, führt uns zum eis, welcher als D zu eis umzubenten ist (317 a). D-7 Tp, auf diatonischen Halbstufen aufwärts weitergebildet, endet das dritte Mal direkt in eis (317 b). Allserdings muß hier Enharmose stattsinden, denn die zweite Nachahmung sührt genau genommen über festz zu des. D-7 S, mit kleinen Terzschritten auswärts wiederholt, läßt gleichfalls zu des \cong eis schließen (317 c).



Bon diesen drei harmonisch schematischen Bildungenzeigt das Aufgabenbuch unter Ar. 363 melodische Ausführungen.

Die Berwendung eines auf Dreiklängen sich aufbauenden Sequenzmotivs ist unter Nr. 318 bei einer Modulation von B-Woll nach Gis-Woll gezeigt.



Auch ein auf dieser harmonischen Grundlage melodisch ausgesührtes Beispiel zeigt das Ausgabenbuch unter Idr. 364.

In der Praxis entwickelt sich nicht selten das Motiv der Sequenz direkt aus der Tonika heraus. Derselben werden Zusaktöne als Septime oder Sexte beigegeben Wird nun lediglich zu einer naheverwandten Tonart übergegangen, dann vermag eine tonale Sequenz vollkommen zu genügen. Aber auch hier ist das Bestreben der neueren Ansik, die Klänge modulierend zu wenden, deutlich erkennbar. In einzelnen Fällen sind die Stimmschritte dabei mannigsacher Veränderung unterworsen.



Nr. 365 a) und b, sind Ausarbeitungen auf Grund dieser harmonischen Folge.

Die Ungleichmäßigkeiten sinden sich übrigens in allen sequenzartigen Bildungen. Sie werden meist durch die Entwicklung des ganzen Musikitückes bedingt.

Wir mussen uns hier mit den wenigen Hinweisen auf das Gebiet der Sequenz begnügen. Dasselbe ist so vielgestaltig, daß eine genaue Beschreibung eine ganz besondere Abhandlung ersordern würde. Das hier Gesagte muß genügen, um dem Schüler Anleitung zu geben, auf alle Bildungen dieser Art in der Literatur achten zu lernen.

4. Rapitel.

Modulation durch entferntere Bermandtichaften.

§ 40. Modulation durch Bermandtichaften gweiten Grades.

Die letzte Art der Modulation, welche uns zu beschäftigen hat, ist diejenige, bei welcher die direkten Verwandtsichaften übergangen werden. Schon in der Satbildung der neueren Musik ist es nicht selten, daß Motive in entsernten Tonarten nebeneinander auftreten. In der sich an die Satbildung anschließenden Modulation begegnet uns dieselbe Eigentümlichkeit. Die wirksamste Art solch sprunghafter Modulation ist diesenige, bei der nur ein Verwandtschaftsgrad ausgelassen wird, so daß die Beziehung der Aktorde zweiten Grades ist.

Man vergegenwärtige sich noch einmal, etwa von e und e aus, die direkten und von diesen aus wieder die indirekten Verwandtschaften.

Mit	c	ișt	dirett:	+ 00-	und	badurch	indirett:	d ver	dunut
11	11	**	11	+ 60-1	· n	"	. ,	g o fis	"
"	11	**	**	- 50+	11	11	11	fis	11
**	11	**	11	50+4+4	11	11	"	b 0 f	11
"	**	"	11	-1-	11	"	"	f o	11
"	**	tt.	1 n - 1	f	11	$n_{i,j}$	<i>#</i> .	a - -	11
"	29	"	11	0	11	· 11	n - 1	as	17
**	97	**	11 .	0	"	"	"	des	"
"	11	**	11	0	ir	11	**	e - -	"
**	• •	**	"	h	11	**	11	h	11

Mit	e	işt	direft:		und	dadurch	indireft:		verwandt.
**	27	tf	11	a	11	11	17	b	11
17	**	11	**	a	**	11	11	a	##
11	11	**	11	h o	11	"	1 n	fis	11
**	27	27	n :	h o h	11	11	"	h +	ir
11	**	**	11	h ⊹-	11	11	11	g	11
**	27	11	11	e - -	11	11	~ 11	gi	
17	11	**	**	e +	. #	11	. 11	di	S . "
"	11	**	"	c f	11 .	11	17	c o f	77
17	**	11	"	I	11	11	11	I	11

Um häufigsten ergreift die Modulation nach e wohl die Afforde e, as, des und nach e die Afforde c, gis, b. Doch ist der Sprung zu den anderen Dreiklängen auch durchaus im Gebrauch. Auf den Klang der neapolitanischen Sexte besonders hinzuweisen, erscheint nicht geboten. Er ist ja schon besprochen worden. Dagegen sei nochmals auf sein Gegenbild, in C-Dur h d fis, in A-Moll gis h dis, aufmerksam gemacht, das uns namentlich mit Enharmose schnell fernliegende Rlanggebiete erschließt.

Die ersten Modulationsbeispiele hier werden nur so zu arbeiten sein, daß der erste Teil eines Sates in der Musgangstonart schließt und der zweite Teil dann sofort mit dem neuen Klang einsett. Derfelbe kann, je nachdem es notwendig ist, als T, D, S usw. genommen werden. Ms Muster dazu sind im Aufgabenbuch unter Nr. 366 mesodische Sätze, welche von C-Dur wie von A-Moll ihren Ausgang nehmen, abgedruckt. Die Abgegrenztheit der Tonarten, welche mit den Sakabschlüssen gemeinsam ihr Ende

haben, ist aber wie gesagt für Übergänge dieser Art keineswegs eine Bedingung. Unter Nr. 367 sind im Aufgabenbuch noch einige Beispiele angegeben, bei denen die neue Tonart inmitten der Sätze anhebt.

§ 41. Modulation durch Vermandrichaften dritten Grades.

Gine Verwandtschaft dritten Grades ift eine doppelt vermittelte. Folgt auf H-Dur F-Moll, jo ift die Beziehung burch E-Moll und C-Dur hergestellt zu benten. Beide Berbindungstlänge tonnen in Begfall tommen und bie zuerst erwähnten Dreiklänge direkt nebeneinander gesetzt Genau so sind A-Moll und Des-Dur als durch C-Dur und F-Moll oder durch F-Dur und B-Moll verwandt vorzustellen. Das Rebeneinandersetzen von Tonarten, die derart weitläufige Beziehung zueinander haben, muß durch ben harmonischen Hufbau in den hauptsätzen begründet jein. Eine streng tonale Entwidlung wird jederzeit die ungunftigfte Grundlage für ben Ausbau mit naturgemäß fo schwer verständlichen Modulationsschritten bilden. Arbeiten unter Anwendung dieser Mittel herzustellen, kann nur solchen Schülern angeraten werben, welche harmonischen Feinfinn und Kompositionsbegabung besiten. Das Aufgabenbuch bringt unter Dr. 368 Gabe, in benen der Sprung in entfernte Verwandtschaften benutt wird. Sind die Motive der zu verbindenden Gabe grundverschieden voneinander, dann fällt wahrscheinlich die Harmonierudung weniger auf. Hier tonnen nur Beispiele für die Modulation angeführt werden, nach benen sich der Schüler zu richten hat. Es hat feinen Zwed, Aufgaben mit gegebener Ober- ober Unterftinme zu stellen. Durch die Beschäftigung mit ber Harmoniclehre und die ersten Ubungen in der Modulation

wird der Musikstudierende nun so weit vorgebildet sein, daß er, wenn er überhaupt austrebt, seine theoretische Ausbildung weiter auszudehnen, selbständig vorzugehen vermag, die ersorberlichen Sähe aus eigner Kraft zu schaffen imstande ist.

§ 42. Modulation durch entfernte Diffonangen.

Dissonanzen sind Zusammenklänge aus Konsonanzen. Wie es Modulationen, mit nicht verwandten Dreiklängen hergestellt, gibt, so auch solche mit entsernten Dissonanzen. Bahrscheinlich wird ja meist ein Klangbestandteil der Dissonanz mit dem vorhergehenden Hauptklang in Beziehung stehen. So läßt sich bei der Folge von e eg und sis ais eis e ein Bermittlungsglied darin sinden, daß sis ais eis e die Attorde sis ais eis und eg h enthält und daß letzterer Dreiklang der Leittonklang zu e eg ist.

Eine ähnliche Beziehung offenbart sich, wenn mit a eeg b des f verbunden erscheint. g b des f umfaßt eeg und b des f; eeg ist Parallelklang von a ee. Nicht Gemeinsamkeit von Tönen, wie früher so oft behanptet wurde, sondern die Verwandtschaft von Klängen ist sür jede Akkordbeziehung maßgebend. Die Ausführung der Modulation durch Dissonazen erfordert keine andere Gestaltung als die bisher besprochene. In 369a) des Aufgabenbuches ist gezeigt, wie von C-Dur durch sis ais eis e nach H-Dur und in 369b) von a ee durch g d des k nach F-Moll moduliert wird. Diesen beiden angesührten Beispielen gemäß sind andere sprunghafte Modulationen durch Dissonazen zur Aussührung zu bringen.

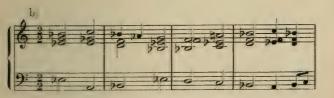
Anhang.

Melodien zum Sarmonisieren.

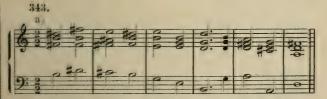
Bum Schluß find noch einige Melodien angegeben, Die in freier Weise zur harmonischen Bearbeitung gelangenfollen. Darunter befinden sich Bolksmelodien, volksliedartige und choralartige Cate, modulierende Inftrumentalbildungen. Alle im Berlauf der Besprechung erwähnten Sarmoniebildungen fönnen dabei in Amwendung kommen. Bor allem wird die Bedingung sein, daß die Satweise sich so natürlich wie mur möglich gestaltet. Ein Teil der Tone der gegebenen Stimme wird stets als zu den Durchgangstönen, Wechseltonen ober Borausnahmen gehörig aufzufaffen sein. Ghe an die vieritimmige Bearbeitung geschritten wird, muß die Gliederung der Sabe feftgeftellt werden. Alle Ginichnitte find flargulegen, damit die Radenzierungen an den richtigen Bunkten einsetzen. In manchen Fällen werden verschiedene Huslegungsmöglichkeiten vorhanden fein. Gine doppelte oder gar breifache Bearbeitung einer Stelle fann ftets nur von größtem Werte sein. Go wird ber Schüler Freiheit und Westigkeit in seiner harmonischen Gestaltungsart erreichen.

























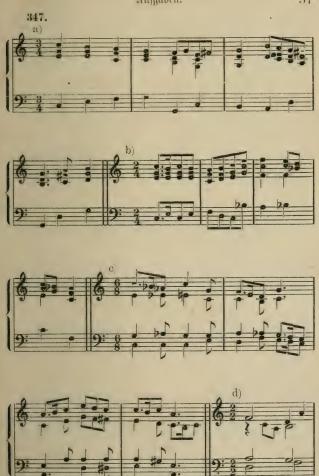
























































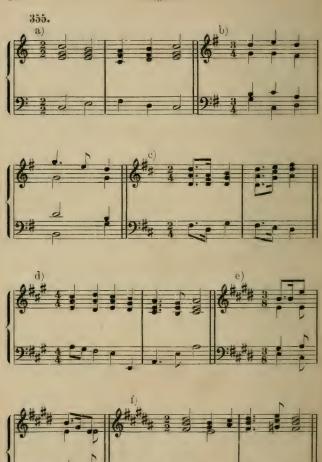


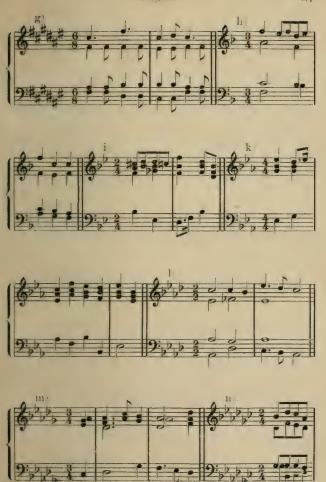






Mrehl, Barmonielehre. Il.













































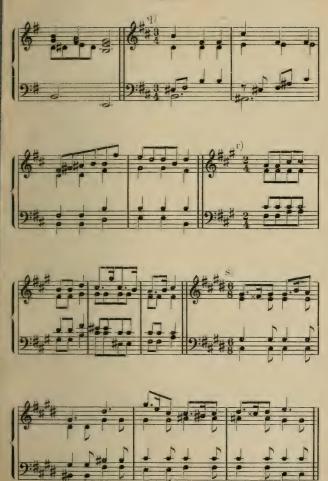




















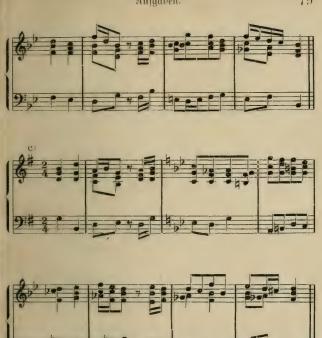








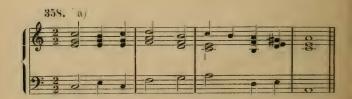
























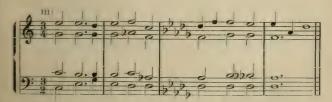


























































































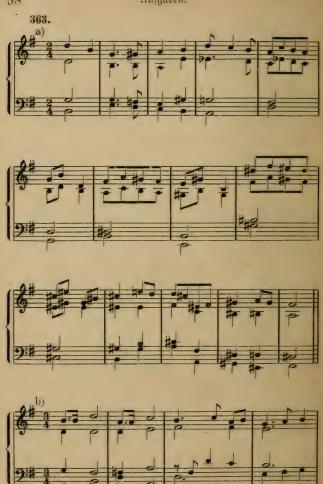










































































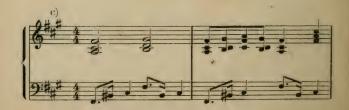




















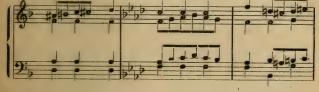
































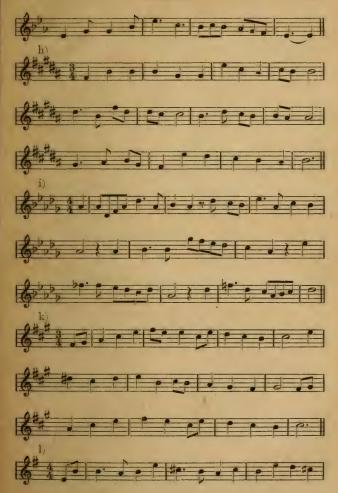




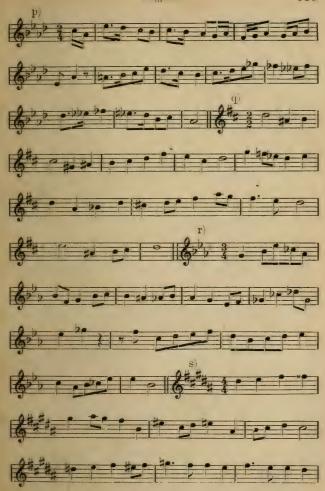
















Theorie der Tonkunst u. Kompositionslehre

Allgemeine Musiklehre

Professor Stephan Krehl Lehrer am Konserbatorium für Musit in Leipzig

1920. Groß=Oftab. Preis geheftet M. 20 .- , gebunden M. 25 .-

Die "Allgemeine Mufiklehre" bon Stephan Archl bildet den erften Teil einer großen Kompositions= lehre, welche in einer Reihe von Banden die ein= gelnen mugittheoretischen Gebiete behandeln wird. Trot einer Reihe bereits vorhandener Bearbeitungen der Elementartheorie erschien eine erneute Darstellung Diejes Gebietes notwendig. Einmal durfte die allgemeine Musit= lehre in einem alle Zweige der Theorie der Tonkunft berudsichtigenden großen Werke nicht fehlen. Ferner kam es darauf an, die Elementarlehre so vorzutragen, daß sie wirklich als Vorbereitung für die weiteren Darles gungen dienen fann. - Diefe werden insofern etwas durch aus Neues bringen, als fie ihre Aufgabe nach dem Grund= fab, baß Mufit Musbrud ift, gu lofen fuchen.

In Vorbereitung befindliche weitere Bande des Wesamtwerfes.

II: Harmonielehre III: Modulationslehre

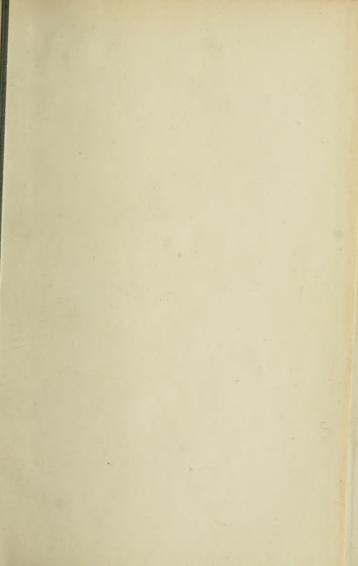
V: Figurationslehre IV: Saklehre VI: Kontrapunkt VII: Finge

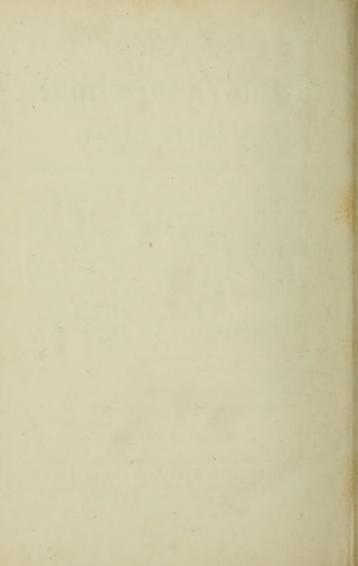
VIII: Formenlehre

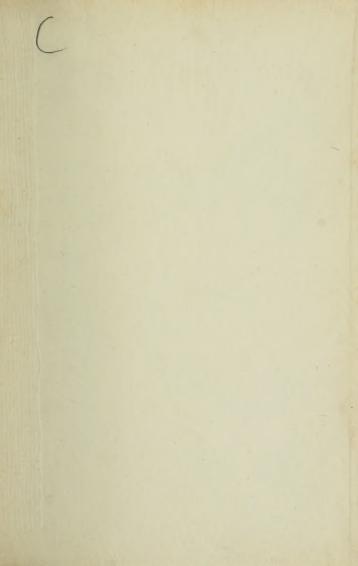
Bereinigung wiffenschaftlicher Berleger

Walter de Grupter & Co., bormals S. J. Göschen'sche Berlagshandlung J. Guttentag, Berlagsbuchhandlung / Georg Reimer Karl J. Arübner / Beit & Comp. Berlin W. 10 und

Leibzia









D RANGE BAY SHLF POS ITEM C 39 14 01 04 11 003 5